

V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004.

¿Qué Sucedió en Copiapó? Una Aproximación a la Cultura Copiapó desde la Alfarería.

Francisco Garrido Escobar.

Cita:

Francisco Garrido Escobar (2004). *¿Qué Sucedió en Copiapó? Una Aproximación a la Cultura Copiapó desde la Alfarería. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/71>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evNx/Xf5>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ARQUEOLOGÍA Y ETNOHISTORIA: RECONSTRUYENDO COMUNIDADES HUMANAS EN EL NORTE CHICO, CENTRO Y SUR DE CHILE*



¿Qué Sucedió en Copiapó? Una Aproximación a la Cultura Copiapó desde la Alfarería¹

Francisco Garrido Escobar**

Resumen

El reciente reconocimiento en los 90' de la Cultura Copiapó como una entidad arqueológica independiente de lo Diaguita, ha abierto muchas interrogantes acerca de este pueblo aún bastante desconocido. Por ello, es que a partir de colecciones cerámicas del Museo Regional de Atacama, y en particular con el material obtenido de las excavaciones del Pukara Manflas, se intenta generar una clasificación sistemática del universo de la alfarería cotidiana de la Cultura Copiapó, intentado además comprender los principios de diferenciación social subyacentes en tal materialidad, aplicando la teoría de la praxis de Bourdieu, en cuanto a la aplicación del concepto de habitus de autor. De este modo, se espera llegar a algo más que una descripción tipológica y profundizar más en los aspectos de la organización social de esta Cultura.

Introducción

El presente trabajo corresponde al estudio realizado en una muestra de materiales cerámicos del Pukara Manflas, pertenecientes a la entidad arqueológica denominada Cultura Copiapó de los períodos Intermedió tardío y tardío en la región de Atacama. A pesar de que su cerámica diagnóstica negro sobre rojo fue ya descrita por Latcham en la década del 20' y más tarde por Iribarren en los 50', no fue reconocida como tal y se le atribuyó un origen incaico. Es sólo a partir de fines de los 80' y comienzos de los 90' con nuevos trabajos de prospección, que se constituye la denominación de lo que hoy conocemos como cultura Copiapó, la cual puede contar ya con un buen número de sitios y una significativa can-

* NOTA DE LOS EDITORES: Las ponencias de este simposio correspondían originalmente a los simposios *Reconstruyendo la Organización Social de las comunidades alfareras prehispánicas del Norte Chico, Chile Central y el Centro*; y *Arqueología y Ciudad*, que por no alcanzar el mínimo de ponencias para su publicación fueron fusionadas en este simposio.

** Licenciado en Arqueología y Antropología Social. E-mail: fcgarrido@gmail.com. Este trabajo fue realizado como práctica profesional para la Carrera de Arqueología de la Universidad de Chile, el cual fue dirigido por la profesora Fernanda Falabella.

tividad de material cultural dispuesto a la investigación. Sin embargo, más allá del registro de los sitios existentes, faltaba generar una sistematización mayor de los materiales encontrados y comenzar a elaborar una interpretación mayor sobre los aspectos socioculturales de los pueblos del Intermedio tardío para la Región de Atacama.

Dentro del gran potencial de investigación acerca de la Cultura Copiapó, este trabajo se centra en su referente cerámico, del cual se elaborará una de sus primeras clasificaciones sistemáticas y además se intentará producir un cuadro interpretativo que esboce sus principios de estructuración estilística, partiendo de del supuesto de que tal estructura es posible extrapolarla a un correlato social.

La cerámica de Copiapó y sus posibles relaciones espacio culturales

La cerámica de la Cultura Copiapó, se divide de acuerdo a la clasificación actual en 3 tipos principales (Castillo 1998; Cervellino y Gaete 1997):

- 1) El estilo Copiapó negro sobre rojo o ante con presencia de motivos de "llamitas estilizadas", volutas verticales, comas y ajedrezado vertical en una sola línea. En dicho tipo se aprecia además la aparición de un rostro triangular con un tipo de tocado vertical o pelo colgado parecido a una cabeza decapitada. Sus formas básicas son pucos campaniformes con las paredes ligeramente inflectadas.
- 2) El segundo tipo es el Punta Brava que corresponde a grandes tinajas de aproximadamente 50 cms. de altura con o sin cuello y decoración tricolor negro y rojo sobre engobe blanco a modo de líneas en trazos paralelos, diagonales cruzadas, triángulos, grecas, puntos, etc. Algunas de estas vasijas tienen rostros simples aguileños modelados en el cuello. Su función sería de almacenaje de productos alimenticios, sobre todo en los pucaras.
- 3) Fuera de lo anterior hay cierta fragmentería de vasijas monocromas sin mayor descripción, presentes en sitios habitacionales. Excepcionalmente, en funebria hay presencia de algunas vasijas monocromas asimétricas con modelados trenzados en pastillaje.

Con respecto a la cerámica de la cultura Copiapó descrita en los mencionados tipos Copiapó negro sobre rojo, Punta Brava y monocromo, es importante destacar que hasta no hace mucho tiempo, este conjunto era asimilado a lo incaico o a tradiciones macroandinas. Por ello, un primer paso en la búsqueda de una definición más acabada de tales tipos, sería el iniciar una comparación con otras tradiciones culturales de la zona andina, en función de delimitar mejor sus similitudes y diferencias. Sin embargo, al acercarnos a las tradiciones bicromas y tricromas del altiplano andino, en épocas post-Tiwanaku, las diferencias son notorias. Dichas tradiciones de amplia expansión por los Andes centrales y Meridionales, son las que muestran una marcada tendencia a presentar entre sus variedades, los colores negro y/o blanco sobre rojo o negro y/o rojo sobre blanco o crema, cuestión que sólo en cuanto a ese atributo uno podría hallar similitudes en lo Copiapó. Tanto las formas como las decoraciones de los tipos de la zona como Alita Amaya, Kollau, Mollo, Churajón, etc. (Lumbreras 1974), no se asemejan al universo cerámico de lo Copiapó. Aunque, no tenemos más estudios sistemáticos de la cerámica que puedan establecer mayores similitudes, no hay que olvidar que desde temprano en el Valle de Copiapó hay influencias de elementos del área andina central como el sacrificador de Pukara, keros tiwanaku y en algunos sitios precordilleranos del Intermedio tardío, presencia del cultivo de maní, que podría indicar vínculos transcordilleranos (Castillo 1998). Y finalmente, un tema que aún está en discusión y que merece también su análisis, es la similitud de ciertas piezas cerámicas de la zona de Tarija en Bolivia con la Copiapó negro sobre rojo (Cervellino Ms.), que no se sabe si es sólo cuestión de copia o hay algún vínculo mayor preincaico o posterior. Con respecto a este último tópico, cabe hacer mención a que en un comienzo de la investigación, la cerámica Copiapó negro sobre rojo se asoció con la cerámica Inca-Pacaje o Saxamar, que también es de un color similar y tiene unas "llamitas estilizadas". La discusión al respecto fue dada por Iribarren, Llagostera y Niemeyer (González 1995), en donde finalmente se tiende a diferenciar el estilo Copiapó del Saxamar en función del motivo "llamitas estilizadas", donde el primer tipo la figura sería más naturalista que en el segundo. Gracias a nuevas prospecciones y al aporte de fechados (Castillo 1998; Cervellino y Gaete 2000), se ha demostrado que la cerámica Copiapó es preincaica y por lo tanto no sería un estilo Inca local. Otro motivo presente en la cerámica Copiapó Negro sobre rojo, es el del rostro antropomorfo

con el pelo colgado que parece un “demonio” (Castillo 1998), el cual ha sido hallado en vasijas Inca Diaguitas del Estadio Fiscal de Ovalle y Cementerio La Reina (Cantarutti 2002), sin hasta ahora haber llegado a ser interpretada tal aparición de ninguna forma. Tal presencia está asociada a lo incaico en cuanto a su expansión, por lo cual habría que evaluar si estamos en presencia de un estilo “Copiapó-Inca”, y además examinar el contexto de los grupos en que se transmite tal decoración (mitimaes, etc.)

Fuera del anterior dilema y de la falta de estudios sistemáticos en la zona altiplánica que pudiesen vincular la cerámica Copiapó con alguno de sus desarrollos culturales, está también el tema de la gran confusión que hay en la definición del tipo local Punta Brava.

El tipo Punta Brava definido por Iribarren el año 58' en el sitio homónimo, mezcla dentro de su definición un componente de fragmentos de paredes gruesas con superficie alisada escobillada, antiplástico grueso y decoración de líneas verticales y oblicuas negro, café y rojo sobre crema, más otra fragmentaría de diámetro menor, más delgada y de decoración claramente Diaguita. Del primer componente no hay ninguna pieza completa, mientras que del segundo se ha reconstruido una urna Diaguita 3 incaica. Sin embargo, el problema es que la cerámica Punta Brava de los sitios Copiapó, en su mayor parte sólo corresponde al primer componente, mientras que el segundo Diaguita sólo está en sitios con ocupación Inca. Además, ambos componentes son muy distintos en color, forma, tamaño y pasta. Hans Niemeyer (1994), en un artículo sobre posibles relaciones de la zona de Copiapó con el noroeste argentino, utiliza el tipo Punta Brava en su interpretación Diaguita para compararlo con tipos cerámicos transcordilleranos como el Santa María y sus urnas. Sin embargo, llega a la conclusión de que a pesar de su similitud formal, hay diferencias de tamaño y función (las Santa María son más grandes y tienen uso funerario), además que su decoración es distinta. Esta confusión del Punta Brava con urnas Diaguita y una fragmentaría tricolor distinta, dificulta los intentos de comparación de lo Copiapó propiamente tal con otros estilos y además nubla la comprensión acerca del carácter particular que lo Diaguita habría tenido en la zona como parte o no de una ocupación conjunta con el inca. Publicaciones como el libro *Culturas Prehistóricas de Copiapó* ya mencionado (una de las primeras publicaciones donde se define la Cultura Copiapó propiamente tal), continúan con el dilema, tema que incluso ha sido citado por otros autores como Mauricio Uribe (Uribe 2000), quien en una discusión sobre el inca en el norte

chico, habla del Punta Brava como un estilo “Diaguita Inca”. En el panorama actual, la confusión del Punta Brava ha llevado a priorizar mucho más el componente Diaguita, en desmedro del otro mucho más abundante y más asociado a lo negro sobre rojo Copiapó. Por ello, es que se hace urgente un estudio sistemático, que entre otras cosas, pueda superar tal contradicción.

Como un primer paso en virtud de aportar a la resolución de las anteriores controversias, es que se presenta a continuación un estudio de caracterización cerámica a partir de uno de los pocos trabajos de excavación sistemática existentes para un sitio de la Cultura Copiapó: el Pukara Manflas. Los materiales producto de esta excavación, son los que hacen posible la realización práctica de este estudio y aportarán más allá de la interpretación, con la primera base de datos cerámicos que contenga información sistemática a partir de la metodología propuesta para este caso.

Problema de investigación y objetivos

En relación a lo precedente, el problema propuesto para este trabajo es **¿Qué patrones es posible reconocer en el conjunto cerámico de la cultura Copiapó, y qué implicancias y significaciones sociales es posible interpretar de aquellos?** Para ello es que se tratará de efectuar una clasificación exploratoria del material cerámico disponible con el fin de establecer patrones que a través de las diferencias percibibles puedan dar cuenta de un correlato social y distinciones simbólico-prácticas interpretadas gracias a la perspectiva del *habitus* de Bourdieu, tomando en este trabajo como primera instancia el ámbito del estilo de producción o contexto de manufactura de los objetos.

- Objetivo general: Generar una caracterización del conjunto alfarero de la cultura Copiapó con el fin de encontrar patrones que sean susceptibles de ser interpretados, tomando en cuenta el concepto de *habitus* de Bourdieu.
- Objetivos específicos:
 - 1) Observar y analizar similitudes y diferencias en el material cerámico, con el fin de establecer patrones estilísticos de decoración, pasta y forma.
 - 2) Reconocer las categorías morfofuncionales existentes.
 - 3) Interpretar los resultados obtenidos en términos de su significancia social con la teoría de la práctica social de Bourdieu.

Marco teórico

La cerámica es un ítem cultural sustentado por un sistema social tanto en su producción como práctica y simbolismo de uso, sucesos tales que dejan su impronta en dichos objetos conformando un estilo. El estilo no puede ser separado de la función, ya que ambos forman parte del mismo juego sociocultural, por lo cual lo anterior no tendría ni siquiera un valor heurístico al tratar el tema de sus significaciones sociales (Dietler y Herbich 1998). En el proceso de producción, la materialidad queda impregnada de aquellas reglas que articulan lo social tanto en lo subjetivo, como en el tema objetivo de la praxis social. En este último ámbito es donde tales reglas y sus oposiciones fundamentales de estructuración, se comunican al conjunto de los individuos de la sociedad y se naturalizan como una realidad no sujeta a cuestionamiento (lo que conlleva lógicas de poder asociadas). Aquellas transformaciones de los principios articuladores de lo social en práctica son la forma en que la sociedad actualiza y reproduce sus distinciones asociadas, cuyo grado de heterogeneidad social es manifiesto culturalmente en la diversidad de las conductas de rol de sus individuos. Los principios que articulan lo anterior y explican la estructuración de las diferencias, corresponderían a lo que Bourdieu denomina "*habitus*" (Bourdieu 1988). El *habitus* es, en efecto, a la vez el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de clasificación de estas prácticas. La producción de dichas prácticas y la capacidad de diferenciarlas y apreciar sus productos, da como resultado el espacio de los estilos de vida con los que una sociedad mantiene su estructura como tal. Por ello, es que las distintas dimensiones de la producción y el uso de los artefactos cerámicos en ningún caso escapan a las determinaciones sociales anteriores, lo que los convierte en un buen indicador de búsqueda para aquello. El estilo, según lo anterior sería parte del *habitus* en su primera instancia cuando los principios estructurantes de lo social se objetivizan y manifiestan en un objeto, el cual es resultante de una cierta selección y combinación cultural de atributos específicos bajo ciertas reglas determinadas. El concepto de *habitus* es útil en cuanto a que más allá de remitirse al proceso y contexto de creación del objeto (donde estaría involucrado el estilo), también incorpora la dimensión social de vida del objeto y como éste se desenvuelve en las relaciones sociales hasta su eventual descarte o reutilización. La importancia de tal hecho no radica sólo en comprender cual es la cadena operativa de los artefactos, sino que su impor-

tancia está en cuanto permite dar cuenta de cómo los principios que en un primer momento son objetivados en una materialidad, luego son capaces de actualizarse sólo según el uso efectivo que se les dé en el contexto específico de las relaciones sociales. De este modo, el *habitus* es útil para la interpretación tanto para el contexto de creación como de uso de los objetos. Tales dimensiones no pueden ser aplicadas de modo genérico a la sociedad como totalidad, dado el hecho de que los *habitus* se distribuyen como prácticas asociadas a los agentes sociales de acuerdo a su posición dentro de la misma. Los *habitus* se transforman en signos distintivos de las posiciones socioeconómicas y simbólicas de sus portadores. Cada condición de existencia produce un *habitus* determinado a modo de configuraciones sistemáticas de propiedades que actúan por medio de los esquemas de percepción de agentes capacitados para interpretar y evaluar en ellos las características pertinentes, que funcionan como estilos de vida. Los estilos de vida que sustentan el *habitus* son tan variados como tantas distinciones sociales hayan en una sociedad determinada, pero a pesar de que están distribuidos de modo diferencial, éstos no son desconocidos por el resto de los miembros de la sociedad, existiendo así una interacción mutua entre todos ellos.

Metodología

Como punto de partida metodológico, cabe hacer la apreciación de que la teoría del *habitus* de Bourdieu genera en su aplicación 2 momentos analíticos distintos, cada cual nos ofrece una operatoria propia en la práctica:

- 1) **Las pautas culturales aplicadas como modo de estructuración de la materialidad:** Hace referencia a la plasmación efectiva de ciertos principios socioculturales en un referente objetivado, dado en nuestro caso por la cerámica, estableciendo así el medio por el cual sea posible una comunicación social de las diferencias (sea esto consciente o no). En este punto es donde uno podría decir que se condensa la dimensión del estilo.
- 2) **La materialidad en el campo de la praxis:** va a determinar la efectiva actualización de aquellos principios que la crearon, tanto en la naturalización de tales principios como su carácter de mantenedor de las diferencias entre los individuos asociados a cada objeto. Esto se refiere al contexto de uso de los objetos.

De acuerdo a la anterior división, lo que interesa con respecto a la cerámica es, en primera instancia, aque-

llos patrones que la determinan a ser como tal (su configuración física). Y luego, en segundo término está todo el plano de la función y el ciclo de vida del objeto desde que estaba nuevo hasta su descarte y eventual reciclaje. Por tanto, a cada etapa le corresponden ciertas técnicas de análisis respectivas de acuerdo a la distinción (como por ejemplo, pasta, decoración, morfología, etc. para el primer caso, y huellas de uso, restaurabilidad, distribución, etc. para el segundo). Sin embargo, para la realización de este trabajo, se ha considerado por su magnitud, sólo abordar la primera temática, la cual es el paso lógico necesario para luego continuar con la segunda.

- Universo de estudio y muestra: Dentro del universo de estudio dado por la cerámica de la Cultura Copiapó, se ha tomado como muestra de análisis, los materiales generados por la excavación del Pukara Manflas. Este sitio fue excavado recién en Abril del año 2002, por Miguel Cervellino, Gastón Castillo y Hans Niemeyer, y se ubica al interior del valle de Copiapó, aledaño al río homónimo ocupando dos pequeñas cumbres (aprox. 1500 m.s.n.m.) divididas por una garganta de cerro. De acuerdo a los diarios de campo (Cervellino 2002), el sitio se compone de 35 estructuras entre las que se encuentran plataformas, estructuras de adobe y piedra circulares y cuadrangulares, además de dos muros defensivos en las partes accesibles del cerro. También cuenta con algunas pinturas y petroglifos distribuidos por el lugar. En una de las cumbres hay una estructura cuadrangular de adobe cuyos cimientos fueron socavados en una esquina y en dicho agujero, fueron depositadas unas ofrendas de procedencia inca: Un tupu de oro y otro de plata, más una figura humana y una de camélido, ambas de Spondylus. Según Cervellino, la falta de otro tipo mayor de evidencia inca aparte de esas ofrendas, indicaría que su presencia es marginal y sólo como una imposición religiosa, pero no como cohabitantes en el sitio. Incluso, es posible que el sitio ya hubiera dejado de estar en funcionamiento a la llegada de ellos.

La excavación del sitio se hizo tomando como unidad las estructuras, de las cuales se excavaron en su totalidad aproximadamente 12, mientras que de las otras sólo se extrajo una muestra de material superficial. La potencia estratigráfica en ningún caso fue superior a los 30 cms., aunque igual la cantidad de material obtenido no fue para nada despreciable. El conjunto cerámico del Pucara Manflas se compone en un 100% de fragmentería en la que se pueden distinguir a simple vista tres tipos distintivos: Copiapó negro sobre rojo, Punta Brava Tricolor y Monocromo. La muestra de estudio corresponde a un tercio de esas 12 estructuras, o sea 4, las

cuales son la estructura 13, 13a, 2 y la Plataforma de la Cima. Tales estructuras han sido elegidas por su ubicación representativa de distintos sectores del sitio, para tener una visión un poco más global de las tendencias presentes en él.

Al conjunto anterior se le procedió a efectuar tres tipos principales de análisis:

- **De morfología:** Categorías formales de fragmento, espesor y diámetro.
- **De decoración:** Engobe, Trazos y Tratamiento de Superficie.
- **De pasta:** Antiplástico y Matriz con lupa binocular.

Resultados

Distribución de la muestra

De los fragmentos estudiados hasta el momento y seleccionados para este informe cuyo número asciende a 629 obtenidos a partir de diversas unidades de excavación del Pukara Manflas, tenemos aquí el esquema de su distribución porcentual:

Tabla 1

Tipo	Cuenta de Tipo	%
Punta Brava	120	19,07
Copiapó	55	8,74
Monocromo	450	71,54
Inciso reticulado oblicuo	1	0,15
Inciso perforado	3	0,47
Total general	629	100

Como vemos, los fragmentos monocromos nunca muy tomados en cuenta por su falta de decoración, en realidad son los que más abundantes se presentan en la muestra con un 71,54%, mientras que el Copiapó negro sobre rojo que hasta hoy ha sido el característico para la determinación de la Cultura Copiapó, sólo está presente en un 8,74% del total. Inclusive el Punta Brava tiene más representación que el último tipo con un 19,07% sobre el total. Sin embargo, en los monocromos como veremos luego, hay ciertos atributos diferenciales que permitirán en este trabajo poder asociar una parte de ellos al tipo Punta Brava, ya que representarían partes de sus campos sin decoración.

Fuera de los tipos más comunes, hay una escasísima representación de fragmentos incisivos muy peculiares, los cuales aún requieren de un mayor estudio para poder determinar mejor su naturaleza en el conjunto. Además, se encuentran también en baja proporción unos fragmentos de cuerpo monocromos llenos de orificios contiguos que atraviesan toda la pared. Su descripción se asemeja mucho a aquella que hace el cronista Bernabé Cobo (1604 <2002:86>) de ciertas vasijas utilizadas por los indígenas del Perú: “Del pan ordinario que usar dije ya...ser el maíz, quínuva y chuño o papas secas y verdes. Tuestan el maíz en unas cazuelas de barro agujereadas y sírveles de pan y es el más usado matalotaje que llevan cuando caminan, particularmente una harina que del hacen. Tuestan una especie de maíz hasta que revienta y se abre, al cual llaman pasancalla y tienen por colación y confitura.”

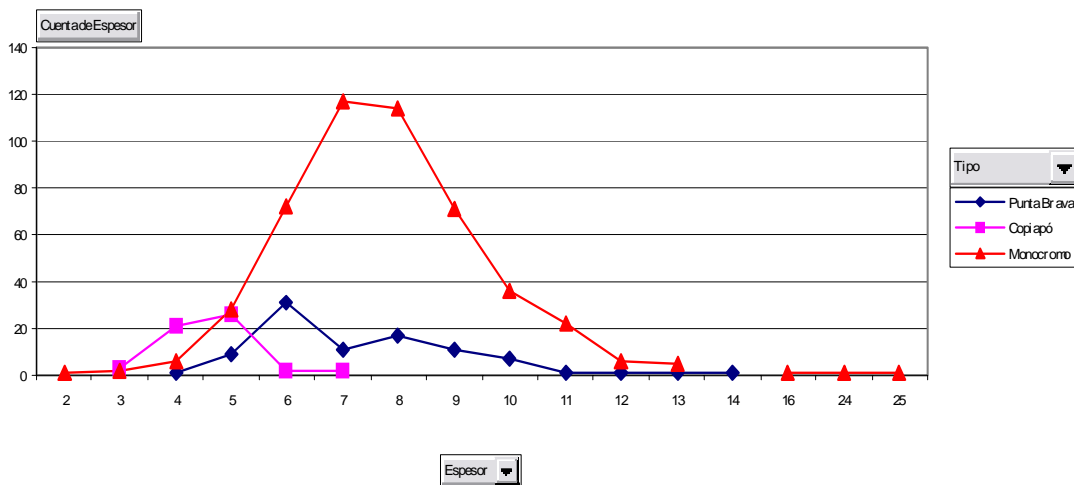
Si la introducción de este tipo de vasijas es incaica o previa, es un punto que ahora está sin respuesta. Sin embargo, es interesante la analogía con la referencia de Cobo, lo cual nos estaría mostrando importantes implicancias en cuanto a la dieta y economía de los

habitantes del Pukara Manflas y en general de la cultura Copiapó.

Espesor versus tipo

Al comparar los tipos cerámicos según los espesores que muestran sus fragmentos a nivel general, ha sido posible evidenciar que hay ciertas tendencias. Los Copiapó negro sobre rojo por ejemplo, van desde 3 a 7 mm. con una moda entre los 4 a 5 mm. En cambio, los Punta Brava aunque parten desde los 4 mm., recién aumentan donde lo Copiapó decae, sólo a partir de los 5 mm. en adelante. Los fragmentos de este tipo abundan de los 6 a 10 mm. disminuyendo en espesores mayores (con modas de 6 y 8 mm.). Los monocromos a su vez, son los que más amplio espectro tienen tanto en frecuencia como en espesor, distribuyéndose preferentemente entre los 5 a 11 mm. dentro de esta categoría. Los Punta Brava son los que alcanzan un mayor espesor, pero en pequeñas cantidades. En esto último influye más que nada el que se trate de un segmento grueso de la pieza más que de una vasija completa con tales espesores de modo regular.

Gráfico 1: Espesores por Tipo Cerámico



Tratamientos de superficie

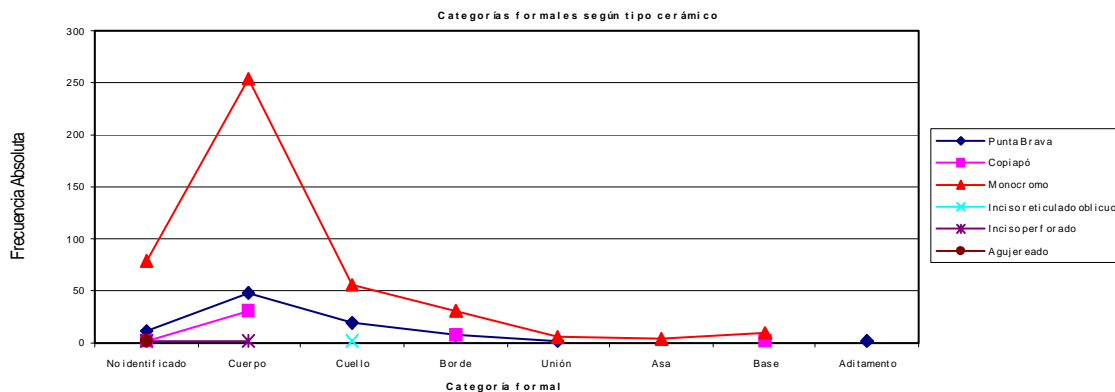
Al desglosar los tratamientos de superficie por tipo cerámico, se constatan ciertas tendencias particulares. El pulido es el más escaso de los tratamientos de superficie presentes, y todos los fragmentos Copiapó negro

sobre rojo lo tienen. De los Punta Brava, casi su totalidad son alisados escobillado, siendo una constante de su tipo. En los fragmentos monocromos era donde aparecía un doble aspecto de fragmentos tanto alisados como alisados escobillados, con un porcentaje insignificante de pulidos.

El caso Punta Brava era llamativo, ya que solamente los fragmentos con decoración fueron catalogados así; sin embargo, en muchos fragmentos decorados se evidenciaba que también habían sectores sin engobe, por lo cual esto generó la duda sobre si los otros alisados escobillados monocromos pudiesen ser también parte de esta categoría, lo cual era importante tanto por el aumento que produciría en la representación de dicho tipo en la muestra, así como por la constancia que que-

daría de la regularidad de los tipos cerámicos por decoración o sin ella: Copiapó negro sobre rojo: pulido, Punta Brava: alisado escobillado y Monocromo: alisado. Para demostrar que los fragmentos monocromos alisados escobillados correspondían o no al Punta Brava, ambos deberían en teoría seguir las mismas tendencias al compararlos según otros atributos como los morfológicos. Por ello es que fueron comparados por categoría formal y por diámetro.

Gráfico 2: Categoría formal de fragmento por Tipo Cerámico



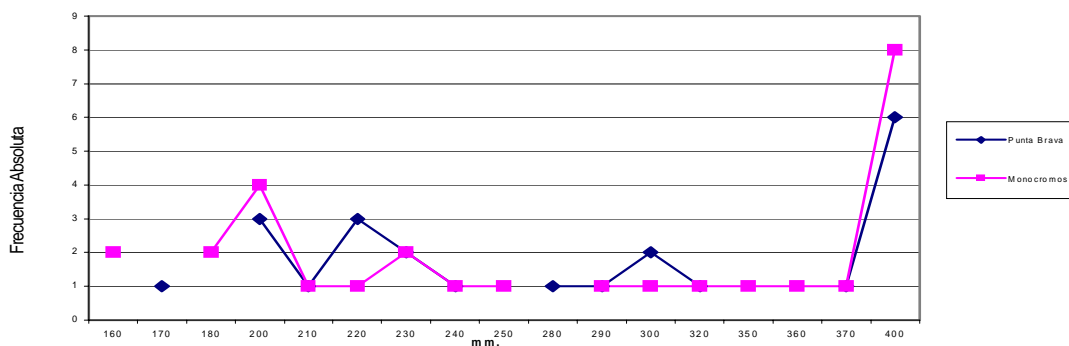
En el gráfico donde están divididos los tipos según categoría formal, podemos ver que cuando los monocromos se toman sin considerar su tratamiento de superficie, las curvas seguidas por cada tipo son parecidas en tendencia, pero distintas en proporción, donde los monocromos llevan lejos la delantera. Sin embargo, cuando separamos estos últimos por tratamiento de superficie y los comparamos con el Punta Brava, se nota inmediatamente que la curva seguida por los monocromos alisados escobillados es muy similar a la del primero y ambas distintas en amplitud a la del monocromo alisado normal. Además cabe destacar como rasgo importante, que en el Punta Brava no hay asas, mientras que en el alisado si, aunque en poca cantidad. Por otro lado, está el tema de las bases en donde para el monocromo alisado se encuentran algunas, mientras que para el Punta Brava no aparecen. Probablemente el problema fuese la poca definición de la Base de las vasijas Punta Brava que podría llevar a confundirlas con cuerpos, o bien, que algunas de las bases monocromas sean del Punta Brava, aunque en este último caso estaría el problema del

diferencial tratamiento de superficie entre alisado escobillado y alisado normal. De acuerdo a esto, tanto los fragmentos Punta Brava como los alisados escobillados corresponderían en términos de proporción y frecuencia a las mismas partes y categorías de vasijas. En el caso de las monocromas alisadas, las formas restringidas con cuello serían muy similares, excepto por la presencia de algunas asas y bases más definidas.

Diámetros y tipo

En otra prueba, se comparó el Punta Brava con los monocromos alisados escobillados según el diámetro que presentaban ambos tipos de fragmentos, tanto en términos de su conjunto total, como separados a su vez por fragmento formal de vasija. Lo importante es denotar que si ambos tipos corresponden a una misma categoría de vasijas, ver si existe entre ambos alguna diferencia de volumen o tamaño que pudiese sumarse a la distinción decorado no decorado, para poder distinguir entre los dos grupos de fragmentos alisados escobillados presentes.

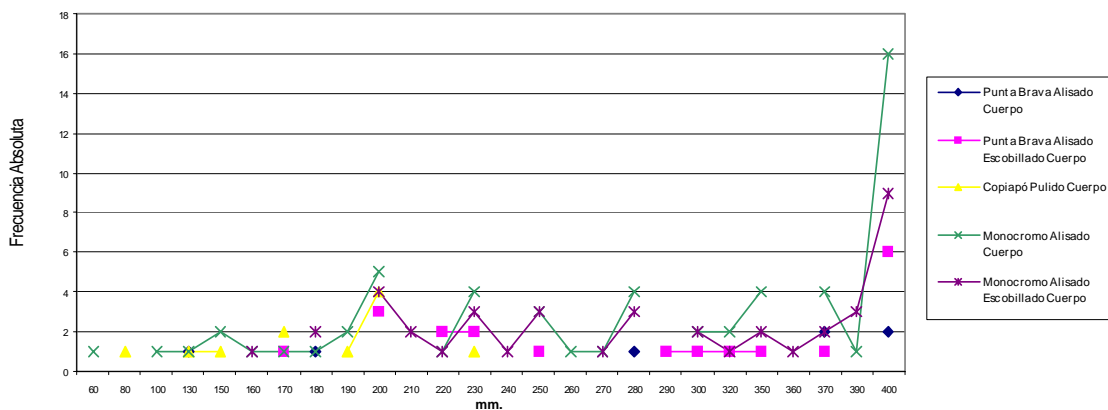
Gráfico 3: Alisados escobillados por Diámetro



Entre 200 a 230 mm. aproximadamente y luego hasta 400 mm., los fragmentos presentan una similitud considerable en cuanto tendencia, cosa que sumada a la anterior da pie a decir con propiedad que los alisados escobillados estarían perteneciendo a una misma categoría cerámica que sería el tipo Punta Brava. La infor-

mación de diámetro además nos ha resultado valiosa al mostrar en general dos grandes tendencias de medida, lo que se nos presenta como un indicio de la geometría original de la vasija con un cuerpo ancho de hasta 400 o más mm. de diámetro, y un cuello un tanto más restringido.

Gráfico 4: Tipos cerámicos por Diámetro



En el gráfico se ha extendido la comparación de diámetro a los demás tipos cerámicos también separados según su tratamiento de superficie, pero tomando sólo los cuerpos en su diámetro máximo. Debido a problemas de cantidad de fragmentos de cuerpos medibles, los Punta Brava aparecen poco representados, pero comparten tamaños con los monocromos, aunque no tanto así en lo que se refiere a frecuencias. Los cuerpos monocromos alisados se parecen a los alisados y alisados escobillados en su tendencia, lo cual nos muestra que

ambos tipos de vasijas comparten un tamaño similar. Así, aunque los alisados escobillados sin decoración son bastante similares en cuanto a su tendencia general a los Punta Brava, este último tipo tampoco diferiría mucho del monocromo alisado en cuanto al diámetro máximo de los cuerpos de las vasijas. De este modo, salvo excepciones morfológicas menores, las vasijas Punta Brava compartirían un tamaño muy similar a aquellas no decoradas. Pero como se ha hecho acotación previamente, existe una posibilidad de que fuera de los

fragmentos alisados escobillados monocromos, algunas bases alisadas quizá sean también del Punta Brava. En cuanto a lo que se refiere a tamaños de cuerpo, los Punta Brava tiene cuerpos que van desde 180 hasta aproximadamente 400 mm., aumentando la frecuencia mientras mayor el diámetro. En los fragmentos monocromos hay diámetros de cuerpo pequeños en baja proporción, que quizá estén referidos a piezas utilitarias pequeñas poco representadas en la muestra de estudio. Por otro lado, los Copiapó negro sobre rojo son los más pequeños en diámetro, yendo desde 80 mm., hasta aprox. 230 mm. con un peak en 200. Estas medidas concuerdan bien con las piezas completas de referencia, no encontrándose hasta ahora nada que parezca distinto a los típicos pucos ya conocidos.

Dado lo anterior en cuanto a la aceptación de los monocromos alisados escobillados dentro del tipo Punta Brava, es que la muestra nos queda configurada del siguiente modo:

Tabla 2

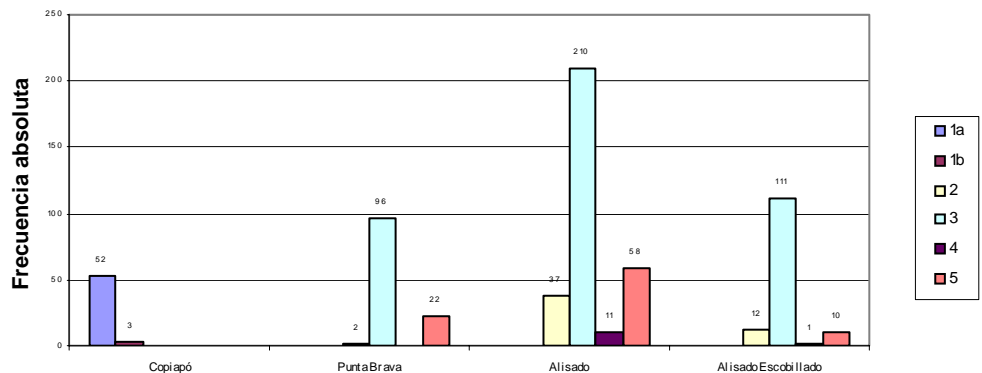
Tipo	Cuenta de Tipo	%
Punta Brava	254	40,38
Copiapó	55	8,74
Monocromo	316	50,23
Inciso reticulado oblicuo	1	0,15
Inciso perforado	3	0,47
Total general	629	100

Finalmente, vemos que la proporción de los fragmentos Punta Brava aumentó más del doble en el registro gracias a la determinación de su igualdad con los demás alisados escobillados. Este descubrimiento tiene importantes implicancias tanto para la práctica arqueológica en la región, como para la interpretación que se pueda hacer de la Cultura Copiapó gracias a la uniformidad de sus manifestaciones cerámicas.

Pastas

Gracias a la observación a través de lupa binocular con un aumento de entre 7 a 40x, los antiplásticos de los distintos tipos cerámicos fueron divididos en seis patrones², de los cuales sólo cuatro se nos presentan con rasgos claramente distintivos entre sí, mientras que los otros dos restantes son asimilables a otras de las variedades, dada su escasa diferencia. El más abundante en la muestra es el antiplástico tipo 3, con un 66,72% del total. Le sigue el 5 con un 14,4%, el 1a con un 8,32%, el 2 con un 8,16%, el 4 con un 1,92% y finalmente el 1b con un 0,48%. En general, se denota que en la muestra predomina el antiplástico de tamaño medio a grande, con una densidad relativamente alta al ser observada en el corte del fragmento.

Gráfico 5: Total Antiplásticos Manflas



Al combinar la representación de las variables tipo cerámico y patrón de antiplástico, podemos notar importantes observaciones. En primer lugar, a la definición del tipo Copiapó negro sobre rojo, ahora tenemos un nuevo y significativo elemento que lo particulariza, el cual consiste en su composición de antiplásticos, donde el patrón que hemos denominado 1a, se da exclusivamente en él. Tal antiplástico que presenta tamaño pequeño y densidad no muy alta, al parecer estaría cumpliendo una cierta función técnica dada la delgadez y fina terminación pulida de las piezas. Por otro lado, este antiplástico 1a, como dijimos previamente, se asocia preferentemente a los colores de matriz café claro tinto y café rojizo, lo cual sería también otro importante indicador en la definición del tipo Copiapó negro sobre rojo. Una variante de este antiplástico es la 1b, que sólo se encuentra en 3 fragmentos Copiapó n/r. Este antiplástico es tan fino como el otro, pero es más oscuro al igual que la matriz que lo contiene. Por otra parte en los Fragmentos Punta Brava y monocromos, vemos en el gráfico que su antiplástico preferente es el del tipo 3, seguidos del 5 y el 2, con una bajísima representación del 4 (en este caso sólo para los monocromos). La tendencia de antiplásticos entre los Punta Brava y monocromos alisados y alisados escobillados, no presenta mayor diferencia, a excepción un poco del volumen y el agregado en baja frecuencia del antiplástico 4 para los monocromos. La constatación de que los monocromos alisados tienen la misma tendencia que los Punta Brava, lleva a suponer que en definitiva no habría distinción en las pastas de fabricación de estos tipos cerámicos que indistintamente se harían con uno u otro antiplástico. La diferencia entre monocromos y Punta Brava sería más bien en términos de apariencia externa, lo cual va directamente ligado al carácter del uso social de tales piezas.

Como corroboración de los anteriores aciertos, se realizaron de análisis petrográficos a muestras seleccionadas de los distintos tipos de patrones de antiplásticos, en los laboratorios del Departamento de Ingeniería en Minas de la Universidad de Chile. En los resultados aparece una similitud muy notoria entre los antiplásticos 2 y 3, tanto en los minerales de su composición interna, como también en su granulometría, lo cual ya se denotaba como un continuo a través de la lupa binocular. Para el caso del antiplástico 5, este muestra bastante parecido al 2 y 3, lo cual lo diferenciaría sólo por tener una mayor proporción de cuarzo.

En general, el resultado más relevante de ésta petrografía, es constatar que a pesar de las diferencias entre la com-

posición de las pastas, los tipos mencionados no tienen ningún material especial que indique procedencia foránea, ya que sus áridos son comunes en todo río y por ende, apoyan la tesis de una fabricación local. En cuanto a procesamiento, se denota un cierto cernido de los áridos para limitar el tamaño hasta un límite tecnológicamente aceptable según la elaboración de sus vasijas. En estos áridos no hay trituración. Para el caso de los fragmentos Copiapó negro sobre rojo con antiplástico 1a, la petrografía muestra un resultado bien distinto. Aunque los minerales internos no presentan mayores diferencias, en la granulometría hay clara disminución de tamaño de los áridos en comparación a las muestras anteriores. En los fragmentos Copiapó negro sobre rojo, el tamaño varía entre los 30 a 210 micrones con una mayor frecuencia entre los 90 y 120. En cambio, en todas las demás, el rango llega hasta los 900 micrones, lo cual demuestra que tenemos presencia de áridos de hasta más de 5 veces el tamaño del promedio de los primeros. Fuera de esta constatación, la morfología granulométrica también es bastante indicativa. Mientras que en las muestras correspondientes a fragmentos monocromos y Punta Brava la morfología de los áridos presenta formas de bordes redondeados producto de la erosión natural de tales partículas en el ambiente, las formas de los áridos del patrón 1a, nos presentan una mezcla de áridos tanto redondeados como angulosos de pequeño tamaño. Este hecho es significativo en cuanto muestra que tales angulosos no son un producto natural del medio, sino que fueron triturados artificialmente. Dicha trituración implica un trabajo intencionado en la elaboración de una materia prima mucho más fina, para la elaboración a su vez de piezas pulidas y bien decoradas de características de uso especial, dado en gran parte por el ámbito ritual de la funebria y en muy baja proporción dentro de lo doméstico. Así, hay una especie de relación entre el trabajo invertido en la producción de la pieza y su importancia social a desempeñar. Este indicador se suma a los demás vistos previamente, para definir ahora con muchos más criterios la diferencia de la cerámica Copiapó negro sobre rojo del resto de las otras, a la vez que estas últimas comparten tanto una misma manufactura y morfología, pero desigual trabajo en términos de información visible externa.

Conclusiones

Después de efectuar todos los análisis comentados, queda en limpio como punto importante en relación al tema del estilo, las importantes regularidades observa-

das en el material cerámico estudiado hasta ahora. El estilo entendido como ese conjunto de decisiones condicionadas culturalmente para producir un objeto, obedece a ciertas pautas y reglas que subyacen a la realización de las cosas. Tanto en la alfarería como en cualquier otro ítem cultural, su productor tiene una idea previa del objeto final que está dispuesto a elaborar. Sin embargo, esa idea cobra relevancia en el momento en que es repetitiva, ya que de este modo configura un hecho social. Estos hechos sociales mirados desde una perspectiva durkheimiana, no se presentan de modo homogéneo en la sociedad, sino que se manifiestan dife-

renciados de acuerdo a la estructura que ésta adquiera. Las diferencias de lo material son reflejo y activo fundamental para la mantención de esas diferencias, al naturalizarlas ante la vista del resto de los miembros de la sociedad. Tal naturalización de prácticas asociadas a divisiones sociales y estatus es lo que Bourdieu denomina "*habitus*" (Bourdieu 1988).

Para comenzar a vislumbrar lo anterior a partir de la alfarería de la Cultura Copiapó, hemos visto que su repertorio cerámico se presenta normado en tres tipos con características bien definidas en tamaño, decoración, tratamiento de superficie y antiplástico:

Tabla 3

Tipo	Tamaño		Tratamiento de superficie			Antiplástico	
	Grande	Pequeño	Alisado	Alisado escobillado	Pulido	Pequeño	Grande
Copiapó n/r.		X		X	X	X	
Punta Brava.	X		X				X
Monocromo.	X		X				X

La variabilidad interna de cada tipo es un tema que aún requiere de mayor investigación, pero por lo menos ésta división nos está ya mostrando la existencia de probables etnocategorías de producción cerámica con distinto uso y significado para la sociedad Copiapó. Los tamaños nos indican la existencia de piezas de uso individual como los pucos Copiapó n/r, y otras de uso colectivo como las grandes vasijas Punta Brava y Monocromas. A dicha diferencia funcional le están asociadas aquellas otras referidas a la decoración y tratamiento superficial, reafirmando la primera desde un punto de vista más cultural, gracias al potencial de información que transmite la pieza a la vista del mundo. Como indicio a una mayor interpretación a posteriori, es importante destacar la presencia exclusiva del tipo Copiapó en funebria como pieza completa (con muy baja representación fragmentada en sitios habitacionales), mientras que los Punta Brava y Monocromos sólo se encuentran en contextos habitacionales (existiendo sólo ejemplares fragmentados). Las características particulares de cada tipo cerámico configuradas de antemano en la mentalidad de sus alfareros productores, correspondiendo su materialización a los estilos de producción. Estas característi-

cas seleccionadas parten de principios mayores de articulación de lo social, en reglas que se actualizan en los *habitus*.

Fuera de las características formales de la alfarería Copiapó, sus características tecnológicas de manufactura se manifiestan bajo el siguiente panorama:

- 1) El tipo Copiapó negro sobre rojo evidencia la utilización casi exclusiva del patrón de antiplástico 1 con una matriz de colores preferentemente café claro tinto y café rojizo. Este antiplástico según análisis petrográficos³, evidencia una trituración intencional de áridos más grandes hasta llegar a un tamaño pequeño homogéneo.
- 2) Los fragmentos Punta Brava y Monocromos tienen en general presencia de antiplásticos del tipo 3 y 5, con colores de matriz más cercanos al café crema y variedades oscuras donde hay colores combinados.

Con respecto a las pastas, vemos que fuera del tipo Copiapó negro sobre rojo con su antiplástico característico que indica una preparación intencional en cuanto a su tamaño, los fragmentos Punta Brava y Monocromos

comparten una tendencia similar en donde la diferencia no estaría en la forma ni tamaño de las vasijas, sino en su tratamiento de superficie y decoración. La relevancia que tiene esto es que si física y tecnológicamente son piezas muy parecidas y la diferencia es sólo externa, este hecho no es azaroso, sino que se nos revela como un fuerte canal de transmisión de información. Esto implica que aquel plustrabajo manifiesto en la presencia

de decoración que distingue externamente al tipo Punta Brava de las piezas Monocromas, tiene que ver con una escala de prestigio diferencial ya sea en referencia al agente portador o a la ocasión de uso de las vasijas. De este modo, a la interpretación que hemos hecho del concepto de *habitus* (Bourdieu 1988), ahora le agregamos una nueva dimensión que en resumen nos lleva a generar el siguiente esquema:

Tabla 4

Tipo	Tamaño		Uso		Prestigio transmitido por decoración	
	Grande Colectivo	Pequeño Individual	Ritual	Cotidiano	Mayor	Menor
Copiapó n/r.		X	X		X	
Punta Brava.	X			X	X	
Monocromo.	X			X		X

Así, finalmente, vemos en el cuadro una primera aproximación a lo que podrían ser los *habitus* o principios rectores de la configuración de la materialidad cerámica Copiapó, donde lo ritual sagrado tendría un carácter personal individual y sólo restringido a ciertas ocasiones o individuos (dada la escasa cantidad del tipo en relación al resto). Por otro lado, los Punta Brava y Monocromos con su capacidad de uso colectivo y presencia en contexto doméstico se manifiestan en oposición a lo anterior, configurando así en base a ambos polos, parte de lo que serían los *habitus* de la Cultura Copiapó. Y para terminar, cabe resumir que este primer esbozo a la configuración simbólica y social de los principios que estarían rigiendo la articulación de la Cultura Copiapó a un nivel más amplio, en los siguientes términos esenciales:

- 1) Lo sagrado se asocia al espacio individual con alto grado de prestigio.
- 2) Lo profano se asocia al espacio público colectivo, en donde este se presenta dividido por una escala de prestigio alto y bajo.

Esta división de lo que serían los principios sociales que estarían estructurando la variabilidad del conjunto alfarero de la Cultura Copiapó, aún es un desarrollo preliminar que necesita ser sometido a una mayor reflexión y pruebas al respecto, sobre todo al compararlo más

adelante ojalá con otros tipos de materialidad presentes en la data arqueológica de la zona. Sin embargo, aún nos queda un buen camino de estudio con más material cerámico en fragmentería y piezas completas que analizar, para poder examinar con una mayor profundidad la confirmación o no de las tendencias observadas. Además, la interpretación hecha a partir de las oposiciones observables, requiere un mayor análisis contextual y distribucional de las mismas, con el fin de poder obtener una mejor base interpretativa acerca de la razón que estaría estructurando las oposiciones observadas. Por último, cabe señalar que aunque aún no se ha podido determinar ningún vínculo efectivo de la cerámica de la Cultura Copiapó con la de zonas aledañas de los Andes Meridionales o más Centrales, el avance a futuro de una investigación por esa línea será muy interesante a la hora de poder correlacionar los principios simbólicos de los *habitus* interpretados, con una cosmovisión mayor del sistema andino, en donde podamos establecer hasta que punto tales principios son semejantes y en que radica su particularidad. Pues bien, después de haber terminado este trabajo y seguir investigando a futuro en tales direcciones, espero se pueda contribuir en algo a la interpretación y sistematización del patrimonio cultural que dejaron hace casi ya un milenio aquellos lejanos habitantes del Valle de Copiapó.

Notas

¹ Trabajo efectuado gracias al Proyecto FIP de la Dibam n° 25-33-192-046

² Antiplásticos:

1a) Pequeño con baja densidad y partículas blancas opacas redondeadas y cuadrangulares y rojizas, plomizas muy pequeñas.

1b) De tamaño similar al anterior, pero con mayor densidad y partículas de tono más oscuro, al igual que su matriz de fondo que también es más oscura que la que acompaña al 1a.

2) Partículas blancas opacas redondeadas (¿cuarzo?) grandes y pequeñas, y partículas negruzcas y plomizas pequeñas y medianas en gran cantidad y proporción de densidad.

3) Partículas gruesas alargadas redondeadas de color oscuro parecidas a áridos de río. Además hay una gran variedad de partículas blancas, amarillas pálidas opacas, blanco transparente, café rojizo y plomo con alta densidad.

4) Textura disgregada con apariencia de arena fina al verse con aumento. La matriz que lo acompaña es por lo general de color plomizo y se observan pocas inclusiones fuera de los gránulos de la apariencia mencionada.

5) Gran cantidad de partículas angulosas blancas de gran tamaño. Tales partículas son de apariencia cristalina tanto de color sólido como translúcido, aunque este último no es tan abundante como el anterior.

³ Efectuados por la señora Eliana Almendra del Departamento de Ingeniería en minas de la Universidad de Chile.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, P., 1988. *La distinción social*. Editorial Taurus, Madrid.
- CANTARUTTI, G., 2002. Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. Tesis para optar al título de Arqueólogo, Universidad de Chile.
- CASTILLO, G., 1998. Los períodos intermedio tardío y tardío: desde la Cultura Copiapó al dominio Inca. En *Culturas prehistóricas de Copiapó*. Editado por Niemeyer, H., M. Cervellino y G. Castillo. Museo Regional de Atacama, Copiapó. Cáp. VI pp.: 163-282.
- CERVELLINO M., 2002. *Diario de Campo de excavación Sitio Pucara Manflas* (inédito).

CERVELLINO M., GAETE N. 2000 (1997). Asentamientos del período Intermedio Tardío y del Tardío en el sitio "El Castaño, Río Jorquera, Valle de Copiapó, Chile. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo II, pp.: 641-653. Museo Regional de Atacama, Copiapó.

CERVELLINO M., GAETE N. 2000 (1997). Asentamientos habitacionales de la cultura Copiapó en el río Jorquera formativo del río Copiapó, región de Atacama, Chile. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo II, pp.: 607-630. Museo Regional de Atacama, Copiapó.

COBO, B., 2002. Historia del Nuevo Mundo. Citado por Laura Escobarí en "Influencia española en la dieta alimenticia de las culturas del sur andino". -3º Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. España.

DIETLER, M., HERBICH, I. 1998. Habitus, techniques, style: an integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries. En *The archaeology of social boundaries*, editado por Stark, M. T. pp: 232-263. pp: 232-263. Smithsonian Institution Press, Washington.

DURKHEIM, E., 1974. Las reglas del método sociológico. Editorial La Pléyade Buenos Aires.

GONZÁLEZ, P., 1995. Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. Tesis para optar al título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago.

IRIBARREN, J., 1958. Arqueología en el valle de Copiapó. En, *Revista Universitaria XLIII*, pp. 167-195, Santiago.

LATCHAM, R., 1928. *La Alfarería indígena chilena*. Sociedad imprenta y litográfica Universo. Santiago.

LUMBRERAS, L., 1974. Los Reinos post-tiwanaku en el área altiplánica. En *Revista del Museo Nacional*, Tomo XL, Lima.

NIEMEYER, H., 1994. Pasos Cordilleranos y contactos entre los pueblos del norte chico de Chile y el noroeste argentino. En *La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros*, pp. 23-38. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

URIBE, M., 2000. La Arqueología del Inka en Chile. En *Revista Chilena de Antropología* N° 15 pp. 63-98. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Santiago.